

## Nicolás Boni\* / Imágenes modernistas en Rosario en los inicios del siglo XX: vitrales, mayólicas y pinturas murales

### Tres composiciones decorativas

La consolidación internacional del estilo modernista a partir de la Exposición Universal de París de 1900, tuvo su correlato local en numerosas imágenes producidas por los primeros maestros europeos que arribaron a la ciudad de Rosario a fines del siglo XIX y principios del XX. Estas obras de carácter decorativo y emplazadas en diversos soportes ponen de manifiesto nuevos aspectos del linaje artístico de los “pioneros” del arte local; en su análisis se revelan nuevamente las técnicas y procedimientos estéticos y compositivos que no sólo dan cuenta de su modo de producción sino también del alto grado de modernidad que revistió a sus obras tantas veces estigmatizadas erróneamente de “academicistas”. Las representaciones gráciles y dinámicas que son objeto de este estudio, en su mayoría figuras femeninas, deben sus rasgos temáticos al universo simbolista aunque sus características estéticas tienen un claro anclaje modernista y no pueden ser escindidas en su análisis del espacio arquitectónico al cual fueron destinadas.

Tres grandes conjuntos decorativos constituyen hoy el acervo modernista más notable del patrimonio artístico de la ciudad de Rosario: los vitrales de la sede del Club Español, el tríptico de mayólicas de la fachada de la casa ubicada en calle Mitre entre Urquiza y Tucumán, y las pinturas murales del *plafond* del antiguo *Circolo Italiano*. Las dos primeras obras llevan la firma de los catalanes Buxadera y Fornells y están fechadas en 1912, mientras que la tercera es de autoría del pintor italiano Cayetano Gratti y data de 1902. Los tres casos son una clara expresión de las ideas estéticas que gravitaron en los oficios de estos maestros, de franca vocación docente, cuyos talleres se constituyeron en verdaderos espacios de formación plástica para la “primera generación” de artistas rosarinos.<sup>1</sup>

En este sentido, y a través del análisis de los archivos documentales hallados en esta pesquisa, estos ejemplos pueden pensarse como trabajos difusores de las corrientes modernistas internacionales en la ciudad de Rosario. Estas tendencias adoptaron diversas nomenclaturas en las distintas regiones en que fueron desarrolladas, reconociéndose como *Art Nouveau* en los países de habla francesa, como *Jugendstil* en Alemania, *Floreal* o *Stile Liberty* en Italia, *Modern Style* en Inglaterra, o sencillamente Modernismo en España, con sus peculiaridades estilísticas regionales como exhibe el caso de Cataluña.<sup>2</sup>

## Un salón estilo *Liberty*

La numerosa colectividad italiana residente en la ciudad durante los primeros años del siglo XX participaba activamente de los actos conmemorativos de las fechas históricas de su patria, fiestas como el aniversario de la unidad italiana alcanzaban tal nivel de masividad que se prolongaban durante varias jornadas y se constituían en eventos sociales que acaparaban toda la atención de los medios periodísticos locales. En una crónica que describe la organización de los festejos por el aniversario del Estatuto, episodio cúlmine de la unificación italiana, se enumera la gran cantidad de organizaciones sociales de esta colectividad congregadas para participar de la manifestación:

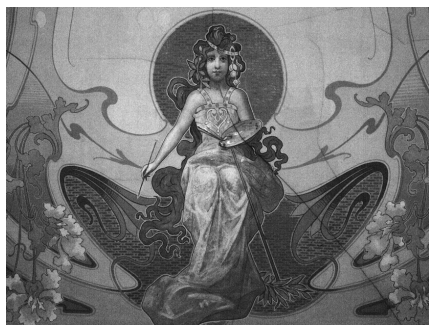


Cayetano Gratti, plafond del Círculo Italiano de Rosario, detalle, Alegoría de la Música, 1902.

Formarán en la columna con sus respectivas bandas de música, banderas y estandartes, la sociedad Unione e Benevolenza, Sociedad Garibaldi, Círculo Napolitano, Sociedad Stella d'Italia, Sociedad Umberto Iº, Ospedale Garibaldi, Círculo Democrático Italiano, Círculo Italiano, Círculo Roma, Fratellanza Militare, Unione Militare, Loggia Giordano Bruno, Dante Alighieri, Patronato Italiano y Víctor Manuel III.<sup>3</sup>

De esta heterogénea variedad de organizaciones el Círculo Italiano, presidido en 1902 por Carlos Pusterla, trasladaba su sede a un nuevo local, situación que los medios de prensa reseñaron anunciando su inauguración para el 30 de junio de ese año:

Continúan con verdadera y encomiable actividad los preparativos para el traslado del Círculo Italiano al nuevo y espléndido edificio de la calle Córdoba y General Mitre. Los salones de la nueva casa están engalanándose con vistosos decorados y rica tapicería que le hacen ofrecer un elegante aspecto, de comodidad y confort admirables.<sup>4</sup>



Cayetano Gratti, plafond del Círculo Italiano de Rosario, detalle, Alegoría de la Pintura, 1902.

La responsabilidad de llevar a cabo los trabajos decorativos y las pinturas murales recayó sobre el pintor, escenógrafo y decorador italiano Cayetano Gratti, radicado en Rosario a fines del siglo XIX. Según Slullitel fue Santiago Pinasco, en ese momento vicecónsul de Italia, quien le encomendó esta labor. Lamentablemente no hay registros hasta hoy de conservación de otros trabajos de este artista ni documentación que de cuenta de su biografía e itinerario estético.<sup>5</sup> Sólo las pinturas referidas son una muestra de su repertorio iconográfico y fueron destinadas al salón de baile de esta sede de la colectividad peninsular, permaneciendo hoy como el único conjunto

mural de anclaje modernista que se conserva en la ciudad. El magnífico trabajo realizado en la decoración de esta sala tuvo inmediata repercusión en la visita del Dr. Rodolfo Freyre, gobernador de la provincia de Santa Fe, sus ministros, el entonces intendente de la ciudad Luis Lamas y una gran comitiva quienes tuvieron la posibilidad de conocer “todos los salones admirándose su elegancia, confort y buen gusto.”<sup>6</sup>

Otro evento social reseñado en la prensa rosarina brinda nuevos indicios del prestigio que adquirió el Círculo Italiano a partir de la mudanza a su nueva y moderna sede: el conde Bottaro Costa, Ministro de Italia en Buenos Aires, visitó la ciudad como parte del programa de festejos por el aniversario de la unificación italiana. La comisión organizadora de las fiestas del 20 de septiembre decidió realizar la recepción del conde en las nuevas instalaciones del Círculo Italiano, el entusiasmo generado por este acontecimiento puede percibirse en el efusivo anuncio de un cronista de *La Capital*:

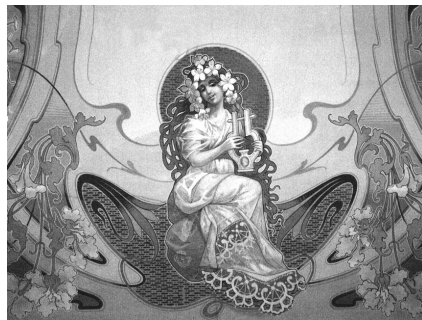
El Círculo Italiano abre esta noche sus salones con una hermosa tertulia, con la cual el aristocrático centro social se asocia a los festejos con que la colonia italiana celebra la venida del digno representante de su patria.

La fiesta promete ser excepcionalmente brillante, sea por la grandiosidad y elegancia del decorado del nuevo local, sea por la profusión de invitaciones que la comisión directiva ha distribuido entre lo más selecto de la colectividad y de nuestra sociedad.<sup>7</sup>

La descripción detallada que forma parte de esta nota periodística permite también tener una mayor noción del conjunto de la decoración de la sala que ostentaba las pinturas de Cayetano Gratti:

El vasto salón de baile, con sus muros de color de oro, sobre los cuales reflejan los tonos oscuros de los cortinados y de los muebles elegantes, será pequeño esta noche para contener a la concurrencia de señoras y señoritas que contribuirán con su presencia a dar mayor brillo y realce a la encantadora fiesta. Los concurrentes a ésta podrán apreciar la admirable disposición de los salones y sobre todo el mueblaje del gran salón de baile, del más puro estilo moderno.<sup>8</sup>

Evidentemente el mobiliario debió obedecer al estilo modernista de la decoración pictórica llevada a cabo por Gratti la cual se encuentra dividida en tres grandes plafones. En el central está presente el escudo de la casa de Saboya sostenido por dos amorcillos mientras un tercero lleva una antorcha encendida, símbolo de la gloria. Esta zona del plafón, tiene



Cayetano Gratti, *plafond del Círculo Italiano de Rosario, detalle, Alegoría de la Poesía, 1902.*



Cayetano Gratti, *plafond del Círculo Italiano de Rosario, detalle, Alegoría de la Literatura, 1902.*

un tratamiento diferente al resto del techo, su acabado está más ligado a perspectivas academicistas que el resto de la composición de formas típicamente modernistas. Las otras dos partes en las que está dividido el cielorraso son estructuralmente idénticas y ambas presentan dos figuras femeninas entronizadas, acompañadas lateralmente de dos camafeos. Las imágenes corresponden a alegorías de la música y la pintura en uno de ellos y en el otro a la poesía y la literatura. Está última lleva un cinturón del que pende un medallón con la figura de Dante y escribe sobre un pergamino una fecha que puede leerse como 25 de junio de 1902, tal vez el día de finalización del trabajo pictórico.

Los tres grandes paneles ocupan casi la totalidad del cielorraso, pero en sus márgenes y sobre la garganta perimetral, continúan los motivos decorativos de líneas vegetales que definen sectores ocupados por bacantes y ninfas intercaladas por medallones que contienen otras representaciones femeninas que, por sus atributos, pueden ser reconocidas como cuatro de las nueve musas canónicas: Euterpe, musa de la música con su doble flautín; Talía, de la comedia, que aparece con atuendo y tocado dieciochescos portando un antifaz; Melpómene, de la tragedia, con mirada severa y en un traje isabelino blandiendo una espada y, finalmente, Terpsícore, de la danza, en pose ligera, ejecuta un pequeño instrumento de percusión en sus dedos que le otorga cierto tinte orientalista.

La decoración de los plafones como de la garganta está estructuralmente definida por líneas ondulantes que se funden en terminaciones vegetales. Entre sus sinuosidades se establecen sectores simétricos de los que brotan guías florales que desbordan, en los rincones del plafón, los límites propios de la composición. El tratamiento de las figuras alegóricas por un modelado de contrastes suaves es rematado en una doble línea de contorno, clara y oscura que provoca el aplanamiento de la imagen. A su vez, están contenidas en una superficie de bordes también sinuosos, construida modularmente en puntos y líneas ocre y amarillas quebradas con violetas, que por mezcla óptica dan como resultado la ilusión de percibir destellos de una superficie de oro. Un alto grado de preciosismo da forma a los detalles de los tocados y atuendos de cada una de las alegorías y la estilización de los cabellos, casi planos, se confunden con formas arborescentes. Esto, sumado al modo “divisionista” de trabajar algunas superficies, hace que Gratti logre una composición sumamente dinámica y de exquisita artificiosidad. Todo el conjunto constituye una celebración de las artes y de los sentidos bajo los auspicios de la casa de Saboya.



Cayetano Gratti, *plafond del Círculo Italiano de Rosario, detalle, Ninfa, 1902.*

## Un oficio revitalizado

La decoración interior de las nuevas y suntuosas construcciones arquitectónicas, que proliferaron al albor del siglo XX, sumó a los trabajos artesanales de escultura y pintura la técnica del vitral. Este oficio tuvo en Rosario un gran exponente: el taller de Salvador Buxadera, fundado en 1896 por este catalán que llegó a la ciudad alrededor del año 1890. Es posible asociar el arribo de este artista a la figura de Feliciano Mary, quien tres años antes inauguró en Buenos Aires su propio taller de vitrales, la prestigiosa Casa Mary. Ambos artesanos, tal vez desde su tierra natal, sostuvieron estrechos vínculos personales y comerciales que sobrevivieron en la generación siguiente, sus talleres fueron premiados en reiteradas oportunidades y eran considerados entre los más importantes de Sudamérica.<sup>9</sup>

Si bien el resurgimiento del arte vitral fue iniciado durante el siglo XIX a través de la mirada historicista del movimiento romántico sobre el arte medieval, la verdadera consolidación de este oficio internacionalmente se produjo a través de los postulados modernistas, que consideraban que “en el momento en que el arte perdía su base decorativa y funcional, perdía el propósito central de enriquecer a la sociedad y se convertía en el juguete de los ricos benefactores de las artes.”<sup>10</sup> De este modo, la gran renovación de la vidriera se produjo a través de la revaloración de las artes decorativas y su inclusión fundamental en la arquitectura con la consecuente presencia de vitrales en diversos ámbitos de la vida cotidiana: puertas, ventanas y escaleras, marquesinas de comercios, cajas de ascensores, muebles, interiores de viviendas, baños y vestíbulos de grandes edificios y salones de teatros y hoteles. Con el advenimiento del modernismo, la técnica vitral



Cayetano Gratti, *plafond* del Círculo Italiano de Rosario, detalle, Bacante, 1902.

se integró en las tendencias renovadoras del momento, pero sin renunciar a experimentar las posibilidades específicas de su lenguaje. Las técnicas y procedimientos tradicionales se mantuvieron y los historicismos permanecieron como un telón de fondo inseparable de la vidriera. Los vidrieros experimentaron con nuevos vidrios, utilizando su textura como medio de expresión, aplicando técnicas nuevas como el *cloisonné*, creando formas en sintonía con los repertorios de otras artes.<sup>11</sup>

De esta manera Rosario ha heredado una valiosísima “colección” de obras modernistas soportada en vitrales y mayólicas provenientes de la casa Buxadera, de la cual aún se conservan exquisitas piezas que pueden



Cayetano Gratti, *plafond* del Círculo Italiano de Rosario, detalle, Euterpe, 1902.

apreciarse en residencias particulares, edificios públicos e instituciones. La catalogación realizada de los mismos evidencia una diversidad de estilos en los que conviven estas tendencias con modos de representación más historicistas. La versatilidad en la producción del taller recorre estilos neogóticos y neorenacentistas, hasta incorporar formas, modelos y planteamientos de acusada modernidad.

Constituyen parte de su repertorio de imágenes paisajes y figuras simbolistas, escenas bíblicas con tratamientos medievalistas, alegorías y naturalezas muertas neorrenacentistas, hasta llegar a sus soberbias composiciones de figuras ligadas al modernismo catalán emplazadas en el Club Español de esta ciudad.

Es conocido el hecho de que en la restauración de los edificios medievales la conservación de las vidrieras jugó un papel fundamental, al igual que la realización de series nuevas que completaran las existentes. Las vidrieras se concebían en los edificios góticos como uno de los componentes que definían la esencia de su carácter original. Particularmente, en el país de origen de este maestro, se dio un proceso simultáneo de restauración y creación. Al mismo tiempo que se indagaba en los secretos de este oficio y se recuperaban los sistemas de representación tradicionales del mismo, se producían nuevas configuraciones de formas y repertorios, se ponían en juego las posibilidades brindadas por los adelantos técnicos y se formulaban los fundamentos de estilos como el neogótico o el neorrenacentista traducidos a los lenguajes específicos del vitral.<sup>12</sup> Una bella pieza circular rodeada de cristales facetados rojos y amarillos, que describe una escena de coronación, constituye uno de los más claros ejemplos del aspecto historicista de la producción de la casa Buxadera.

Otro ejemplar que perteneció a la residencia del Dr. Chávez Goyenechea revela uno de los modos de trabajo adoptados por los artesanos del taller a la hora de definir el motivo de un vitral. Se trata de una pieza emplazada ahora en un ventanal situado en el descanso de la escalera principal que conduce a las habitaciones de los pisos superiores. En el segmento central e inferior del mismo se sitúa una pequeña escena que describe el episodio bíblico de Susana y los viejos, motivo recurrentemente explotado por artistas de todas las disciplinas en diversos momentos de la historia del arte. Esta pieza muestra a Susana en el momento mismo en que es sorprendida por la mirada lasciva de los dos ancianos jueces justo antes de la situación extorsiva. La composición de la imagen es claramente coincidente con dos obras de Rembrandt en las que se desarrolla el mismo episodio. Una de ellas, fechada en 1636 es el modelo tomado para definir



Cayetano Gratti, *plafond* del Círculo Italiano de Rosario, detalle, Melpómene, 1902.

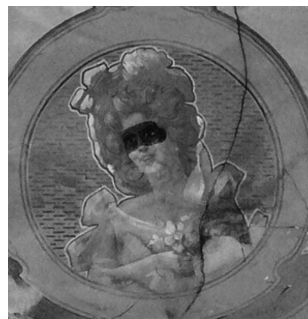


la posición de los dos ancianos asomados tras unos arbustos, pero sin embargo la figura de Susana adopta otras características que tienen plena coincidencia con la segunda versión de Rembrandt once años posterior a la primera, donde no sólo la posición de Susana está claramente extractada de este lienzo, sino también el entorno arquitectónico que da forma a la fuente en la que sumerge sus pies. Esta singular síntesis a la que arribó el dibujante que diseñó el vitral, constituye un claro ejemplo de adaptación del motivo al lenguaje propio de la disciplina y al espacio al que estaba originariamente asignada, el cuarto de baño principal de la residencia Chávez Goyenechea.

Por lo tanto muchas de las imágenes reproducidas y reelaboradas por los artistas y artesanos del taller fueron tomadas de diversas fuentes pictóricas o de catálogos de repertorios ornamentales modernos, de los cuales se extraían motivos absolutamente adaptables a los requerimientos de los clientes y a las necesidades propias de la técnica vitral. Está claro que no se trata de burdos plagios sino de adaptaciones y miradas hacia una tradición iconográfica ineludible, que formaba parte de las formas y repertorios temáticos puestos en juego a la hora del diseño de una pieza. Eso no significa que no hayan existido piezas únicas diseñadas especialmente por estos artesanos, que de hecho eran eximios dibujantes y coloristas. Así lo demuestran las tres grandes composiciones alegóricas de riguroso lenguaje modernista, ventanales que forman el tríptico emplazado en el salón central del Club Español de Rosario.

### Alegorías de la naturaleza

La construcción de esta sede comienza en 1912 bajo la dirección del arquitecto catalán Francisco Roca i Simó y se inaugura oficialmente el 9 de julio de 1916, para el centenario de la independencia. La empresa Buxadera, Fornells y Cía. se hace cargo de los trabajos vitrales, incluyendo el gran lucernario diseñado por Pedro Introini. En la gran sala del primer piso llamada “Salón Real” están emplazadas las vidrieras mencionadas. Las figuras representadas en estos ventanales simbolizan los tres elementos fundamentales de la vida: el agua, la tierra y el fuego. La primera de ellas muestra una suerte de Venus naciente, brotando de las aguas y secundada por dos sirenas que le brindan sus ofrendas. Entre ellas, calas o lirios de agua, flores relacionadas simbólicamente con la pureza, forman un ramo sostenido por encima de la cabeza del personaje central de la composición. Por detrás de esta Venus, se despliegan simétricamente dos majestuosas alas de mariposa materializadas por cristales de colores texturados, sin



Cayetano Gratti, *plafond* del Círculo Italiano de Rosario, detalle, Talía, 1902.



Cayetano Gratti, *plafond* del Círculo Italiano de Rosario, detalle, Terpsicore, 1902.

esmaltar, cuyo eje central, que constituye el fondo de la figura, remata en dos pedículos también simétricos; un conjunto que puede asociarse morfológica y simbólicamente con una cavidad uterina. En la porción media e inferior de la composición se encuentra una especie de máscara vinculada a lo dionisiaco, que se repetirá de diversas maneras en los tres paneles como parte arquitectural de esos jardines oníricos. A través de diversos atributos, mutables en cada composición, le es conferido cierto nivel de “vitalidad”. En este primer caso el mascarón constituye una fuente de agua que se derrama en cuatro brotes.

La Tierra está representada por una pareja de mujeres elevándose en su abrazo, por medio de inmensas alas de insecto, sobre un campo sembrado cuya línea de horizonte distingue la larga silueta de una cadena montañosa. Esta pareja flota rodeada de velos que en su ondulación describen su vuelo. La sublimación estética del movimiento fue uno de los objetivos primordiales del modernismo, es posible reconocer tanto en esta imagen como en las otras alegorías del tríptico esta preocupación común a los artistas modernistas. También en otro vitral firmado por Buxadera, que representa a una ninfa danzando enredada en guirnalas florales, puede verse claramente este recurso figurativo que dialoga con la proliferación de ilustraciones y esculturas que representaron a la bailarina Loie Fuller hacia 1900.<sup>13</sup> En una de ellas, el bronce de Raoul Francoise Larche, velos flotantes suspenden nuevamente el movimiento de la artista.

Debajo de los personajes principales de la composición otras dos figuras femeninas sostienen guirnalas florales y frutales, formadas de granadas, higos, ciruelas y duraznos, que brotan de las fauces del mascarón central y que también circundan, como sosteniendo en su elevación a la pareja. La ancestral relación simbólica entre la mujer y la fertilidad de la tierra aparece con claridad en esta composición. Finalmente en el Fuego, otra mujer protagoniza la alegoría, también con alas de insecto sostiene una gran antorcha en posición triunfal y es acompañada por otras dos figuras femeninas que también las portan. El mascarón esta vez tiene un tinte de mucho menor valor y a través del contraste que producen sus ojos verdes, su fisonomía se torna más amenazante que en las otras dos representaciones. La figura alegórica se yergue triunfal sobre él, como posando los pies sobre su cabeza.

El otro trabajo modernista deudor de la corriente catalana esta emplazado en una residencia ubicada en calle Mitre 431, entre Urquiza y Tucumán, la misma luce un conjunto de mayólicas en su fachada que si bien es más modesto en sus pretensiones estilísticas, repite el modo compo-



Casa Buxadera, *S/T (Susana y los viejos)*, vitral de la residencia Chávez Goyenechea, Rosario.



tivo de los anteriores vitrales descriptos. Datada en la misma fecha que la anterior este grupo puede vincularse temáticamente a los vitrales del Club Español representando nuevamente figuras alegóricas que simbolizan tres momentos del día: la mañana, el mediodía y la noche. En la primera de ellas se distingue en el horizonte un sol naciente y una joven mujer que extiende sus miembros superiores hacia atrás de su cabeza en un movimiento que la libera del entumecimiento del sueño, gesto que es reforzado por la imagen de un gallo posado sobre una rama floreciente. La segunda alegoría representa al mediodía y muestra otra figura femenina segando espigas de trigo sobre un campo sembrado e invadido por flores, a cuyos pies se repite la imagen de la rama, pero esta vez plena de frutos maduros. Finalmente la noche es presentada en una posición de recogimiento con sus párpados cerrados, iluminada por una luna que todo lo tiñe de colores fríos, y a sus pies nuevamente una rama que soporta la figura de un ave nocturna, en este caso un búho. El diseño de ambos trípticos es atribuido a Eugenio Fornells, un eximio dibujante y pintor catalán, protagonista ineludible de este período de la historia del arte rosarino.

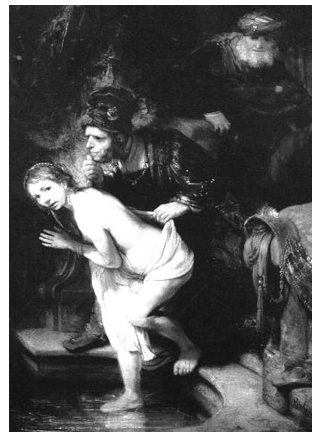
## El maestro de Reus

A la edad en que se es demasiado joven para ser hombre y se llevan también demasiadas ilusiones a cuesta para creerse joven y dejar de ser hombre, el artista exhibía sus primeros cuadros en el famoso salón Pares. Don Ramón Casals le había dicho: No temas, tus cuadros llamarán la atención. El no creía. Todos los días visitaba la muestra. Contemplaba los cuadros y los veía encogidos al lado de la pompa luminosa de los Barraut, Limona, Gilabert, Otau. Un domingo, sobre uno de ellos divisó el cartelito de "vendido". El niño corrió al estudio. Abrazó al maestro. El niño estaba loco. Había vendido su primer cuadro, cuando las figuras célebres esperaban aún un alma caritativa. La gloria le sonreía a los dieciocho años (...) Cuatro años más tarde embarca para la Argentina. En el puerto, la madre le dice, mientras regaba sus palabras con un fino rocío de lágrimas: Hijo, te veo partir (...) tengo un presentimiento que nunca más te podré besar. Por si así fuera escucha algo que nunca te quise decir: (...) ¿Te acuerdas del primer cuadro que vendiste en el salón Pares? (...) Ese cuadro hijo lo compré yo.<sup>14</sup>

La partida de Eugenio Fornells hacia la Argentina fue de este modo reconstruida por un redactor de la revista *Cinema*, en un emotivo e hilarante artículo que recoge algunos episodios de la infancia y la vida bohemia de este artista nacido en Reus, Tarragona, el 15 de abril de 1882. Su radicación en Rosario data de 1908, aunque primero se estableció en



Rembrandt, *Susana y los viejos*, 1636, detalle.



Rembrandt, *Susana y los viejos*, 1647, detalle.

la ciudad de Buenos trabajando en el Taller de vitrales de Feliciano Mary, a partir del cual se vinculó a Salvador Buxadera asociándose a su taller rosarino hacia 1911:

Trabé amistad con Buxadera, que tenía en Rosario un taller de “vitraux”. Me hizo una proposición conveniente: yo debía realizar los bocetos y pintar los “vitraux”. Venía conociendo las exigencias de este arte aprendido en Barcelona. Llegué aquí, y además de mi labor, alquilé un zaguán donde daba lecciones. Hasta ese zaguán venían los operarios y les enseñaba los secretos del oficio sin reservarme ninguno.<sup>15</sup>

A esta sociedad se deben los trabajos vitrales y mayólicas descritos en este estudio, cuyos diseños son atribuidos a Fornells, lo cual puede corroborarse al cotejarlos con numerosos dibujos que este maestro produjo para diversas publicaciones locales y de Buenos Aires en el desarrollo de su oficio de ilustrador y caricaturista. Colaboró en las páginas de *Caras y Caretas* y el periódico *Última hora*, entre otros, y fue director artístico de las revistas *El teatro*, *Athenea* y *Con permiso*.<sup>16</sup>

Su formación se remonta a su ciudad natal, a los once años comenzó sus clases en la Academia Fortuny, dirigida por el pintor y dibujante Ramón Casals i Vernis y posteriormente viajó a Barcelona, ingresando en la Academia Baixes, en esta ciudad frecuentó el Círculo Artístico de Sant Lluç, donde lo orientó en dibujo el escultor Josep Llimona. Eugenio Fornells tuvo un vasto conocimiento del oficio pictórico que le permitió fabricar y vender insumos artísticos. Su actividad, como la mayoría de los maestros europeos, osciló entre una profusa producción pictórica y el ejercicio docente. Este último aspecto de su carrera, como se ha expuesto, fue ejercido muy tempranamente al arribar a la ciudad de Rosario y continuaron hacia 1914 en el Ateneo Popular:

Esta entidad funcionaba en las habitaciones altas del Mercado Central, por la calle San Juan. Yo organicé los cursos de dibujo, pintura y escultura que se daban. Enseñaba escultura Massamo –el que modeló los leones del Club Español – y Rodó; el arquitecto Crescencio de la Rúa, dibujo lineal; yo dibujo y pintura, Cristobal Solari dirigía el Ateneo que había sido creado por unos cuantos hombres de buena voluntad.<sup>17</sup>

Durante estos primeros años en Rosario, Fornells también fue fundador y director de la “Asociación Artística Catalana”, entidad que posteriormente se fusionó al Centre Catala, y que estimulaba la formación artística de obreros, dictando clases gratuitas de teatro, dibujo y pintura, “primeras



Casa Buxadera, vital historicista con escena de coronación.

letras", dibujo industrial y también de contabilidad. Además contaba con un coro integrado por más de ciento cincuenta trabajadores hombres y mujeres. Nuevamente en esta organización encontramos la gravitación de Salvador Buxadera quien dictaba las clases de dibujo industrial y cedía su taller de vitrales de manera absolutamente gratuita como espacio para impartir las clases nocturnas de esta asociación:

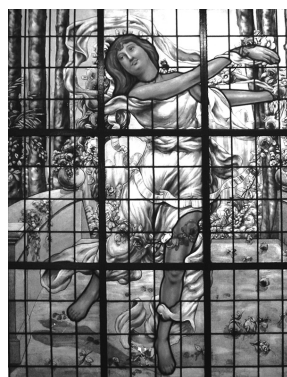
Los maestros señores Munné, Matteu, Buxadera y otros, son trabajadores que roban al descanso las horas diarias que dedican al colegio. Y asisten niños y obreros de toda nacionalidad. (...) Los beneficios conseguidos lo experimentan en las demás sociedades regionales extranjeras que imitan hoy a la "Asociación Artística Catalana"<sup>18</sup>

### Un espacio de formación plástica

Los maestros catalanes Buxadera y Fornells, al integrar su oficio como lo hicieron sus colegas barceloneses<sup>19</sup> a las últimas corrientes artísticas del momento y ocuparse de volcar estos conocimientos entre los trabajadores de sus talleres y sus alumnos, fueron los principales responsables de difundir e instalar en la ciudad de Rosario las primeras imágenes modernistas.

La firma de vitrales Buxadera fue modificándose en relación a las distintas sociedades que iba estableciendo su fundador y posteriormente sus hijos. Algunos trabajos están firmados sólo como Salvador Buxadera, otros, como los del Club Español, realizados entre 1912 y 1916 y las mayólicas descriptas llevan el rótulo de Buxadera, Fornells y Cía., con la diferencia que la dirección citada en la primera es calle Córdoba 1671 y en la segunda calle San Luis 1431. Más tarde el taller se trasladará a la calle Mitre 1169, edificio de tres pisos en cuya planta baja funcionaba la fábrica, y las otras dos conformaban la residencia familiar. Esta dirección aparecerá bajo las firmas de Casa Buxadera y Buxadera Hnos y finalmente en Buxadera, Marimon y Cía., que será la rúbrica que aparecerá en vitrales más tardíos como los de la tienda "La Favorita" fechados en 1947.

Los Buxadera fueron una "familia de artistas"<sup>20</sup> y su fundador siempre estuvo interesado en el perfeccionamiento de sus artesanos y aprendices, de esta manera se desempeñó como uno de los primeros profesores de dibujo artístico y ornamental de los cursos nocturnos del Club Industrial junto a Salvador Zaino. Herminio Blotta cita como alumnos de esos cursos a Enrique Munné, al escultor Durigon y al grabador Pedro Vicari.<sup>21</sup> También trabajó en la casa Buxadera junto a Fornells, Nicolás Melfi, quien años más tarde abrió su propio taller en calle Maipú 1186.



Salvador Buxadera, vitral modernista, detalle.



Raoul Francoise Larche, *La bailarina Loie Fuller*, 1900, bronce dorado, 46 cm. de altura, Bayerisches National Museum, Munich.

Otro de los aspectos pedagógicos de Salvador Buxadera es revelado por la figura de Antonio Berni, quien recuerda haber trabajado siendo niño en su taller de vitrales:

Yo tendría diez, once años, de modo que sería por el año 15 o por el 16. Ese agenciero conocía un taller de vitrales que era de unos catalanes; la firma era Buxadera y Cía.<sup>22</sup> El posiblemente sugirió que en ese taller me podrían tomar a mí, que me enseñarían y que además podría llegar a ser ayudante. Seguramente entonces él o mi padre hablaron con los Buxadera y me tomaron; apenas un sueldito, porque en ese entonces a un aprendiz nunca se le pagaba.

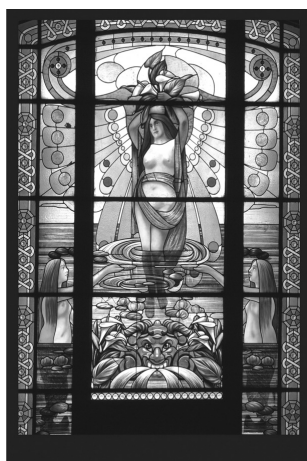
Y respecto a su formación inicial este artista decía:

Como Maestro, con el sentido pleno con que debe entenderse el término Maestro, no reconozco a nadie, ni en ese tiempo ni después. Educadores, guías, gente que me ayudó o me inculcó nociones o me dio enseñanzas, sí. El primero que me orientó fue Buxadera padre, que me enseñaba a dibujar.<sup>23</sup>

La intención pedagógica de la familia Buxadera puede corroborarse una vez más en la existencia de un “Museo Académico” y una “Biblioteca Decorativa” funcionando en el taller. A través del texto impreso en la tarjeta de invitación a la inauguración de estos espacios es posible tener una idea de los materiales que constituían dicha biblioteca y de la característica pública de este noble emprendimiento:

La documentación más completa y seleccionada de Sudamérica en Arte Religioso y todos los estilos. Textos y obras de consulta para estudiantes de Arquitectura, Dibujo y Pintura. Salón de exposición: A disposición gratuita de los artistas pintores y escultores.<sup>24</sup>

La fábrica de vitrales y mayólicas de Salvador Buxadera y Eugenio Fornells formó parte de la constelación de talleres artesanales que hacia finales del siglo XIX y principios del XX ejercieron un rol docente participando activamente en la formación de los primeros artistas rosarinos. En ellos puede detectarse, con mayor claridad que en otros casos, la intencionalidad en la introducción de las nuevas tendencias estéticas de su país de origen, legándole a la ciudad de Rosario un conjunto de imágenes deudoras del movimiento modernista catalán, de excelente acabado y gran refinamiento compositivo.



Buxadera, Fornells y Cía., *ST* (Alegoría del Agua), vitrales del Club Español de Rosario, 1912.

\* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano / Universidad Nacional de Rosario

<sup>1</sup> Los lazos entre los diferentes oficios ejercidos por artistas y artesanos extranjeros llegados a nuestra ciudad y su directa vinculación con la conformación de un primer campo plástico local han sido expuestos en Boni, Nicolás, *La llegada de los modernos: pintores y maestros europeos en Rosario a comienzos del siglo XX*, Tesina de Licenciatura presentada en la Universidad Nacional de Rosario, 2008 (mimeo).

<sup>2</sup> A lo largo de este trabajo el término “modernismo” se utilizará de manera general.

<sup>3</sup> “Fiestas Italianas. La manifestación de hoy”, en *La Capital*, Rosario, 1 de junio de 1902, p. 1.

<sup>4</sup> “Círculo Italiano”, en *La Capital*, Rosario, 13 de junio de 1902, p. 1.

<sup>5</sup> Según Slullitel en la casa particular de Carlos Righetti existían decoraciones realizadas por Ragazzini y Gratti. Slullitel, Isidoro, *Cronología del Arte en Rosario*, Rosario, Biblioteca, 1968.

<sup>6</sup> “Comida”, en *La Capital*, Rosario, 12 de julio de 1902, p. 1.

<sup>7</sup> “El conde Bottaro Costa”, en *La Capital*, Rosario, 25 de septiembre de 1902, p. 1.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Trabajos provenientes del Taller Mary fueron premiados en múltiples salones como también en las exposiciones internacionales de París en 1889 o de Chicago en 1892, en Ochoa, Nadia, *Taller de vitrales Salvador Buxadera*, (mimeo), p.2.

<sup>10</sup> Mackintosh, Alastair, *El Simbolismo y el Art Nouveau*, Barcelona, Labor, 1975, p.49.

<sup>11</sup> Nieto Alcaide, Víctor, *La vidriera española*, Madrid, Nerea, 1998, p.231.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Jürgen Sembach, Klaus, *Modernismo*, Taschen, Bon, 2007, p.10.

<sup>14</sup> “Eugenio Fornells. Encontró la manera de hacerse millonario en menos de dos años” en *Cinema. Revista ilustrada de Actualidad Rosarina*, Año II, N° 132, Rosario, marzo de 1932, pp.12-13.

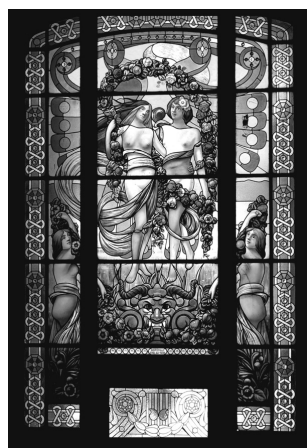
<sup>15</sup> “Por el mundo del arte rosarino. Para Eugenio Fornells, la pintura es la muestra de cada época de la civilización”, en *La Capital*, Rosario, 18 de mayo de 1958, segunda sección, s/p.

<sup>16</sup> En relación a la labor de Fornells en esta última publicación véase Mouguelar, Lorena, “Con permiso. Humor gráfico en Rosario hacia 1919”, ponencia presentada en las *VI Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad*, FHya / UNR, Rosario, 29, 30 de junio y 1 de julio de 2011.

<sup>17</sup> “Por el mundo del arte rosarino. Para Eugenio Fornells, la pintura es la muestra de cada época de la civilización”, op. cit.

<sup>18</sup> “De las colectividades extranjeras. Los catalanes en el Rosario” en *Caras y Caretas*, N° 928, Buenos Aires, 15 de julio de 1916, s/p.

<sup>19</sup> La casa de vitrales Maumejean se instaló en España desde 1897, con sede administrativa en Madrid, tuvo una sucursal en Barcelona hasta 1908. Este taller desarrolló una intensa actividad, desempeñando un papel fundamental en el renacimiento de la vidriería arquitectónica española en la primera mitad del siglo XX. En su producción, la vidriera historicista fue un género que no dejó de realizar, al tiempo que iba incorporando repertorios que respondían a los procesos de modernización. También existía en Barcelona el taller que fundó Antoni Rigalt i Blanch junto al arquitecto Jeroni Ferran Granell, que estaba dedicado tanto a la restauración de antiguos vitrales góticos, como a las nuevas realizaciones en colaboración con arquitectos como Lluís Domènech i Montaner con quien realizó la gran vidriera modernista del techo del Palau de la Música Catalana de Barcelona y las de la Casa de Lleó Morera. Nieto Alcaide,



Buxadera, Fornells y Cia., *S/T (Alegoría de la Tierra)*, vitrales del Club Español de Rosario, 1912.



Buxadera, Fornells y Cia., *S/T (Alegoría del Fuego)*, vitrales del Club Español de Rosario, 1912.



Víctor, "Vidriera", en Arraiza, Alberto Bartolomé (coord.), *Las artes decorativas en España*, tomo II, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 328-342.

<sup>20</sup> Fantoni, Guillermo, "Aproximación a la historia de vidas: Conversaciones con Luis Ouvrard", en *Anuario*, N° 11, Segunda Época, Rosario, Escuela de Historia / FHyA / UNR, 1985, p. 283.

<sup>21</sup> Blotta, Herminio, "El arte pictórico y escultórico", en *La Nación*, Buenos Aires, 4 de octubre de 1925, p.12.

<sup>22</sup> Se refiere a un amigo italiano de su padre, quien le rentaba un local, en el que había instalado una agencia de quiniela y lotería con un anexo de librería, que debido a la escasa clientela pasaba su tiempo dibujando, y Berni siendo niño lo visitaba y se sentaba a dibujar con él. Este agenciero, refiere Berni, notó sus condiciones naturales para el dibujo y le recomendó a su padre que lo haga estudiar dibujo y pintura. Viñals, José, *Berni. Palabra e imagen*, Buenos Aires, Imagen Galería de Arte, 1976, pp.15-16.

<sup>23</sup> *Ibidem*

<sup>24</sup> Ochoa, Nadia, op. cit, p.34.



Buxadera, Fornells y Cia., *S/T* (Alegoría de la Mañana), mayólicas de la residencia de calle Mitre 431, Rosario, 1912.

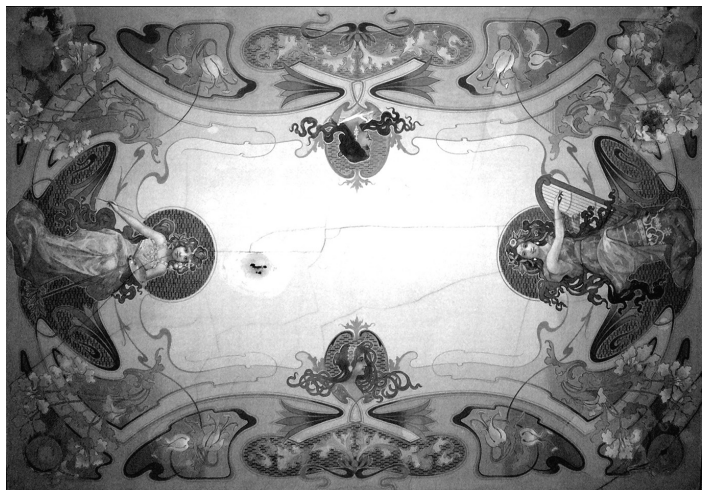
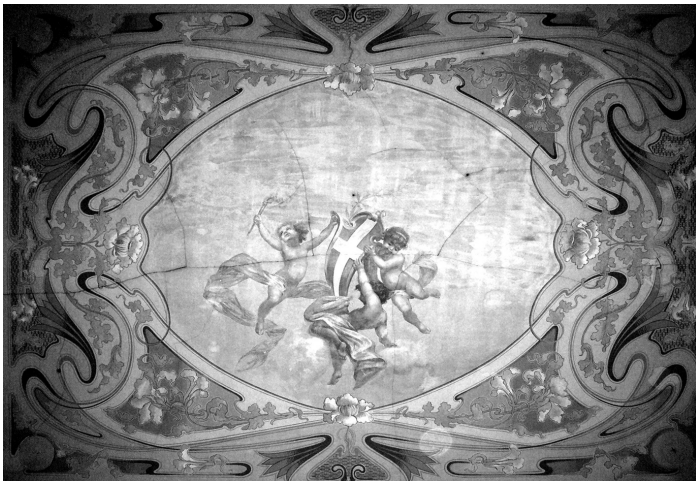


Buxadera, Fornells y Cia., *S/T* (Alegoría del Mediodía), mayólicas de la residencia de calle Mitre 431, Rosario, 1912.



Buxadera, Fornells y Cia., *S/T* (Alegoría de la Noche), mayólicas de la residencia de calle Mitre 431, Rosario, 1912.





Cayetano Gratti, Conjunto pictórico del *plafond* del Círculo Italiano de Rosario, 1902.

